

Z HISTORII FILMU

Bresson *avant la lettre*, albo stylistyczne ćwiczenie na piątkę: *Sprawy państwowe*

TOMASZ KŁYS

*To coś jak Buster Keaton, tylko dużo, dużo gorsze*¹.
Robert Bresson o filmie *Affaires publiques*

Bezcenne znalezisko

Sprawy państwowe (*Affaires publiques*, 1934), pierwszy film zrealizowany przez Roberta Bressona, z pewnością jednego z najwybitniejszych artystów w historii światowego kina, długo uchodził za zaginiony. Nie dawało się bowiem przez lata odnaleźć w otchłaniach Cinémathèque Française filmu skatalogowanego pod innym tytułem niż ten nadany mu przez autora². Odnaleziony wreszcie w roku 1987 pod tytułem *Béby inauguré*, który tak długo ukrywał przed światem materialne istnienie Bressonowskiego debiutu³, dwa lata później został jako wielkie wydarzenie zaprezentowany podczas festiwalu filmowego w San Francisco. Niezaakceptowany przez Bressona tytuł miesza płaszczyznę diegetyczną i metadiegetyczną – komik Béby gra w filmie postać kanclerza fikcyjnej Republiki Krogandii (Crogandie). Bierze udział w trzech publicznych ceremoniach, z których przynajmniej dwie (pierwsza i trzecia) mają charakter inauguracji: w celebrowaniu odsłonięcia własnego pomnika, pokazach oddziału strażaków, którego kapitan został uhonorowany jakimś państwowym odznaczeniem, i wreszcie w uroczystości wodowania statku. Pierwotny tytuł *Affaires publiques* odsyłał do owych publicznych ceremonii, aczkolwiek nie wyczerpywały one jego sensu. Swoistą *affair publique* jest bowiem także „romans stanu”, szaleńcza miłość córki króla sąsiedniego państwa, Miremii (Miremie) do kanclerza Krogandii, każąca księżniczce uciec z ojczyzny samolotem, by dotrzeć do ukochanego. Jednak *affair publique* to również pogoń króla za córką i jego wkroczenie do ościennego państwa oraz „wojenny odwet” króla za „zamach” nań butelką, dokonany przez marynarza Krogandii. W kontekście takich sensów, ewokowanych także przez tytuł *Affaires publiques*, właściwszy wydaje się jego przekład raczej jako *Sprawy państwowe* niż *Sprawy*

publiczne. Zważywszy groteskowy charakter przedstawionych zdarzeń i kome-diową tonację filmu, tytuł ten ma charakter ironiczny. Bresson może nie upierałby się przy owym tytule. Ale choćby z tej racji, że w ciągu dalszej swej kariery w ogóle zrezygnuje z zatrudniania aktorów zawodowych, angażując jedynie „dziewicznych” nieprofesjonalistów nazywanych przez siebie „modelami”⁴, oczywiście nie mógł on zaakceptować tytułu uwypuklającego aktorską „gwiazdę” filmu. Jednak, jak reżyser sam mówi w przywołanym wywiadzie, o zmianie tytułu ostatecznie – dokonanej wbrew jego uprzednio wyrażonej woli przez właściciela praw autorskich do filmu – po prostu nic nie wiedział.

Jonathan Rosenbaum, który specjalnie przemierzył dystans z Chicago do San Francisco, by podczas weekendu obejrzeć udostępniony wreszcie po ponad półwieczu pierwszy film francuskiego mistrza, opisuje zabawne nieporozumienie, do jakiego doszło podczas pokazu festiwalowego. Otóż projekcję filmu poprzedziło słowo wstępne Paula Schradera. Ten znany reżyser, scenarzysta, krytyk i teoretyk filmu w jednej osobie jest też bodaj najbardziej wpływowym „bressonologiem”. Jego książka *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*⁵ rozpowszechniła wśród krytyków i kinofili na całym świecie pojęcie „stylu transcendentalnego”⁶, przy czym spośród trzech bohaterów książki Schradera najbardziej przylgnęło ono właśnie do Bressona⁷. Schrader, wygłaszając swą prelekcję, oczywiście nie znał następującego po niej filmu, co dało się poznać po tym, że skupiła się ona na „transcendentnej”, „metafizycznej” i „duchowej” interpretacji twórczości Bressona. *W pewnym sensie – stwierdza Rosenbaum – to całkowicie niedorzeczne i nie na temat wprowadzenie do „Affaires publiques” okazało się niemal równie zabawne, jak sam film, jak gdyby jeden z wysmianych w filmie przez Bressona dygnitarzy sam przedstawił zwięzłe sprawozdanie ze swych poczynąń*⁸. Dalej Rosenbaum zauważa, że wysiłki Schradera, *by spotęgować metafizyczną lekturę jednego z najbardziej materialistycznych reżyserów świata, całkowicie wykoleił sam film, dużo bliższy duchem „Nogom za milion dolarów”⁹, „Kaczej zupie”¹⁰ i „Pale ze sprawowania” Jeana Vigo¹¹ – nie mówiąc już o „Królu Ubu” Alfreda Jarry’ego – niż „Dziennikowi wiejskiego proboszcza” czy „Kieszonkowcowi”¹².*

Historia nadziei i upadku spółki Arc-Films

Spółka, która wyprodukowała Bressonowski debiut, to typowa dla francuskiej kinematografii w dwudziestoleciu międzywojennym wytwórnia efemeryda, jedna z tych, które bankrutowały i znikaly z rynku filmowego po realizacji jednego lub dwóch filmów¹³. Bresson, nieusatisfakcjonowany karierą fotografa pracującego dla rozmaitych reklamodawców, a niewątpliwie pełen artystycznych i autorskich ambicji (obracał się w kręgach towarzyskich skupiających czołowych przedstawicieli awangardy, zwłaszcza surrealistów), postanowił powołać spółkę, z niewielkim kapitałem na początku, w której mógłby realizować filmy: jednocześnie eksperymentalne, które wykorzystywałyby nieoczekiwane możliwości ekspresyjne medium, testując granice formy filmowej, i atrakcyjne dla widowni na tyle, by zapewnić nie tylko zwrot kosztów, ale i jakiś komercyjny przychód. Instytucjonalnym wzorem dla projektu Bressona była powołana przez Jeana Aurenche’a (później znanego scenarzystę, po opublikowaniu sławnego artykułu François Truffauta o sławie jednak wielce dwuznacznej¹⁴) wytwórnia realizująca filmy reklamowe.

Założona w roku 1931 przez trzy lata zdołała wyprodukować 50 filmów reklamowych o metrażu nieprzekraczającym 1,5 minuty, których poziom artystyczny gwarantował zespół skupiający znaczące w historii kina francuskiego postaci, jak sam Aurenche, Bresson, Jacques B. Brunius (aktor filmów Renoira i montażysta jego propagującego Front Ludowy filmu *Życie należy do nas*) czy wreszcie przyszli wybitni twórcy filmu animowanego – Paul Grimault i Aleksander Aleksiejew (Alexéieff). Wytwórnia została rozwiązana w tym samym 1934 r.¹⁵, w którym 18 maja powstała spółka zainicjowana przez Bressona – pierwotnie nazwana Vega, ostatecznie Arc-Films; ona właśnie wyprodukowała *Affaires publiques*.

Kapitał założycielski Arc-Films wynosił 25 000 franków, wyłożonych przez mecenasa surrealistów, sir Rolanda Penrose’a (jedna piąta z tej sumy formalnie pochodziła od Bressona, któremu 5000 franków Penrose wypłacił z góry na poczet jego przyszłej pracy jako reżysera – *metteur-en-scène* – wytwórni)¹⁶. Bresson miał być w spółce nie tylko reżyserem i scenarzystą, ale też producentem, do czego zdawało się predestynować go jego doświadczenie w reklamowej wytwórni Aurenche’a. Oficjalnie przyjął tytuł jej dyrektora czy też menedżera (*directeur de la compagnie*). I właśnie jako menedżer Arc-Films Bresson zdołał uzyskać finansowanie przez Penrose’a swego pierwszego filmu, na razie pod roboczym tytułem *Le chancelier* (*Kanclerz*)¹⁷. Zamiarem Bressona było wyprodukowanie komercyjnie dochodowego krótko- czy też raczej średniometrażowego filmu, z którego zysk umożliwiłyby zwrot Penrose’owi ostatecznie jego wcale niemałego wkładu i jednocześnie dał jakieś pieniądze na start realizacji projektowanych dwóch filmów, już pełnometrażowych¹⁸.

Strategią, która gwarantowała sukces w latach 20., zarówno wielkim wytwórniom hollywoodzkim, jak i skromnym budżetowo awangardowym filmom finansowanym przez prywatnych mecenasów (jak np. hrabiostwo de Noailles), była integracja pionowa, skupiająca w jednym podmiocie (dużej wytwórni czy małej spółce) produkcję, dystrybucję i kina – sieć kin, w wypadku wielkich kompanii hollywoodzkich czy francuskiego potentata Pathé-Natan, lub choćby jedno wyspecjalizowane kino, zapewniające wierną i stabilną publiczność, jak kręgi kinofili i intelektualistów chadzących do Théâtre du Vieux Colombier Jeana Tedesco czy Studio des Ursulines Armanda Talliera; przybytki te nie tylko wyświetlały filmy „artystyczne” i awangardowe, ale także je współfinansowały. Postępując za tym modelem, gdzie posiadanie kina gwarantowało redukcję kosztów ponoszonych na rozpowszechnianie filmów, spółka Arc-Films zainwestowała w nabycie kina, które miało wyświetlać jej filmy. Kino Raspail 216, które po inauguracji 15 września 1932 r. premierą *Wampira* (*Vampyr*) Carla Theodora Dreyera zdobyło sobie renome „kina artystycznego”, zostało zatem kinem firmowym Arc-Films, przeznaczonym do wyświetlania przyszłych jej realizacji. Współwłaścicielem kina był znany kompozytor Jean Wiéner, autor muzyki do Bressonowskiego debiutu¹⁹.

Sam planowany budżet filmu był jednak znacznie większy niż dość symboliczny kapitał początkowy i opiewał na 230 500 franków – pomiędzy majem a listopadem 1934 r. Bresson otrzymał od Penrose’a pieniądze w dziesięciu ratach na ukończenie filmu²⁰. Jednak finalny koszt produkcji wzrósł aż do 352 472 franków. W połączeniu z innymi wydatkami, które spółka musiała ponieść, doprowadziło to do jej niewypłacalności i ostatecznie ogłoszenia upadłości w roku 1937²¹. Bresson, zanim doszło do tej plajty, usiłował zminimalizować koszty przez filmowanie

wyłącznie w plenerze (w Épinay, na terenach należących do La Société Française de Films Sonores Tobis) przy użyciu lekkiej kamery Caméréclair Radio, umożliwiającej nagrywanie na osobną szpulę synchronicznego dźwięku bez stosowania drogiej i ociężałej techniki filmu dźwiękowego w studiach (dźwiękoszczelne kabiny, zwisające nad planem mikrofony etc.)²². Przed premierą *Affaires publiques* (bo taki ostatecznie tytuł przybrał *Le chancelier*) zadbał też o stosowną reklamę, udzielając znanemu awangardowemu poecie Paulowi Gilsonowi wywiadu, który opublikowano w luksusowym magazynie dla nieco snobistycznej publiczności z kręgów intelektualnych i artystycznych „Pour Vous”, redagowanym przez powieściopisarza, dramaturga i scenarzystę Alexandra Arnoux²³. Aby podolać kosztom i nie dopuścić do katastrofy firmy, po zrealizowaniu filmu dyrektor Arc-Films dorabiał jako autor dialogów do filmów *Poczta na Południe* (*Courrier Sud*, 1936) Pierre’a Billona i *Bliźniaki z Brighton* (*Les jumeaux de Brighton*, 1936) Claude’a Heymanna oraz asystent reżysera Henri Diamant-Bergera przy realizacji filmu *Głupia panna* (*La vierge folle*, 1938)²⁴.

Przedsięwzięcie Arc-Films skazane było na porażkę. Sama strategia integracji pionowej, skuteczna w poprzedniej dekadzie, okazała się w latach 30., przy zbieżności podczas światowego kryzysu publiczności i znacznie wyższych kosztach produkcji filmu dźwiękowego, pułapką nie tylko dla małych firm, ale i potentatów, takich jak Paramount czy – na rynku francuskim – Pathé-Natan. W latach 30. nie było też we Francji ani w ogóle w Europie „pogody dla awangardy” – po skandalu związanym ze *Złotym wiekiem* (*L’âge d’or*, 1930) Luisa Buñuela oraz praktycznym rozpadzie grupy surrealistów, wskutek ich ideowej i politycznej polaryzacji, niemal zanikła produkcja eksperymentalnych filmów, dłużej nie finansowana ani z kieszeni prywatnych mecenasów, ani przez wyspecjalizowane kina, jak Studio des Ursulines czy Théâtre du Vieux Colombier. Colin Burnett zwraca też uwagę na niespójność poczynań samego Bressona – pomimo zaplanowanej integracji pionowej tak naprawdę spółka Arc-Films nie miała dystrybutora. I nie mogła go znaleźć, gdy film zaplanowany jako zwariowana komedia dla szerokiej publiczności Bresson promował, kreując się na nowatorskiego autora o sprecyzowanym światopoglądzie artystycznym w magazynie dla artystycznych i intelektualnych snobów (dla tych z kolei jego debiut mógł być dezorientująco „rozrywkowy”). Nie sprzyjał też szerszej dystrybucji filmu jego średni metraż: z długością ok. 1035 m i czasem projekcji 37 minut 42 sekundy²⁵ w rozpowszechnianiu powinno się go „podpiąć” do jakiegoś atrakcyjnego i dobrze rozreklamowanego tytułu może nie jako „dodatek” (te zawyczaj są anonimowe), ale jako uzupełniająca atrakcję, drugi, czy też raczej wstępny film, na seansie typu *double feature*. Gdy *Sprawy państwowe* były już gotowe do premiery, Bresson zaaranżował spotkanie z René Clairem, z którego jednak nic nie wynikło dla szerszej dystrybucji filmu, gdyż wyniknąć nie mogło. Clair, niekwestionowany mistrz francuskiego kina, i to o niewątpliwie awangardowych koneksjach²⁶, na początku roku 1935 był w sporych tarapatkach po klęsce frekwencyjnej i miazdzącej recepcji krytycznej jego najnowszego filmu *Ostatni miliarder* (*Le dernier milliardaire*), którego premiera miała miejsce 17 października 1934 r. A pech chciał, że film Bressona jest do filmu Claira zadziwiająco podobny, jeśli nie w stylu, to w koncepcie fabularnym – oba są dość groteskowymi komediami rozgrywającymi się w nieistniejących, operetkowych państwach, które mają pewne atrybuty totalitaryzmu. Clair,

sam w trudnym położeniu i w przededniu decyzji o wyjeździe na dłużej do Anglii, a potem – za ocean (wrócił do Francji dopiero po wojnie), nie mógł promować filmu aż nazbyt przypominającego mu jego porażkę²⁷. *Zdesperowany Bresson* – pisze Burnett – *sprzedał prawa do pokazywania, wypożyczania i sprzedaży „Spraw państwowych” firmie o nazwie Films Pierre Mathieu, która zapewniła Bressona, że film trafi na ekrany. Nie trafił nigdy*²⁸.

Wskutek tej fatalnej decyzji debiut Bressona został definitywnie okaleczony – na żądanie nowego właściciela praw autorskich reżyser musiał usunąć uznane za „zbyt ekstrawaganckie” trzy piosenki, które budowały w filmie absurdalną atmosferę kanclerskich ceremonii. Odbyło się to jednak kosztem umniejszenia fabuły i eliminacji obrazów, których nieobecność, zwłaszcza w sekwencji drugiej i trzeciej ceremonii (popisów strażackich i wodowania statku), znacznie zredukowała długość filmu do obecnych ok. 23 minut²⁹. Co więcej, dokonana bez akceptacji i wiedzy Bressona zmiana tytułu pogrzebała na pół wieku debiut reżysera w mrokach paryskiej filmoteki³⁰.

Autokreacja i recepcja

We wspomnianym wywiadzie przeprowadzonym przez Paula Gilsona dla magazynu „Pour Vous” Bresson zaprezentował się przed premierą swego filmu jako twórca niesłuchanie samoświadomy, całkowicie panujący nad procesem realizacji filmu i drobiazgowo planujący każdy element formy dzieła. Warto przytoczyć *in extenso* jeden z dwóch fragmentów tego wywiadu zamieszczonych w książce Burnett: *Kino interesuje mnie tylko w momencie tworzenia. Cała reszta wydaje mi się całkowicie dla mnie bezużyteczna. Byłoby dla mnie niemożliwością rozpocząć pracę nad filmem bez własnego scenariusza – to niemożliwe, by przekładać dzieło kogoś obcego. Byłoby to jak zatrzymanie się przy kimś, kto właśnie przechodzi, po to, by wyczyścić mu buty. Ileż kłesk można by przypisać owemu brakowi zainteresowania, poczuciu reżyserów, że są czymiś niewolnikami? Zrealizowałem film długości 1200 metrów, ponieważ tak powinno się zaczynać karierę – samemu pisząc scenariusz, prowadząc aktorów, krótko mówiąc, przyjmując odpowiedzialność za wszystko. Sądzę, że błędy, jakie popełniamy, reżyserując filmy, wynikają z braku precyzji. By do tego nie dopuścić, musiałem znać na pamięć mój film „Affaires publiques”, zanim przystąpiłem do jego realizacji*³¹.

Wypowiedź ta jest niewątpliwie manifestem radykalnej „autorskości” własnej twórczości, i to idącej w tym radykalizmie znacznie dalej niż późniejszy artykuł Alexandre’a Astruca proklamujący *la caméra-stylo*, kamerę-pióro³². Bo rzecz nie tylko w apologii tego, co w dziele osobiste, płynące z własnej jaźni i przemyśleń, w osobistym, całkowitym panowaniu nad formą estetyczną dzieła. Choć oczywiście o to także chodzi. Jest to bowiem manifest twórcy autorytarnego, apodyktycznego, nieznoszącego sprzeciwu wobec własnych „idiomatycznych” rozwiązań, często niezrozumiałych dla innych współpracowników bądź odbiorców. Asertywność tej wypowiedzi, będąca niewątpliwym wyrazem dumy i poczucia własnej wartości, w negowaniu twórczego wkładu tego „kogoś obcego”, kogo nie można być niewolnikiem, graniczy właściwie z arogancją i intelektualną pychą. Ta apodyktyczność będzie później przebijając z opublikowanych w prasie czy sfilmowanych wywiadów Bressona, z jego *Notatek o kinematografie* i – *last but not least* –

właściwie ze wszystkich głównych postaci w jego filmach, począwszy od dwóch bohaterów *Aniołów grzechu*, nowicjuszek i morderczynie, aż po „niewinnego mordercę” z *Pieniądza*. W wywiadach i w *Notatkach o kinematografii* Bresson narzuci też swym interlokutorom, czytelnikom i interpretatorom pewne specyficzne kategorie i aparat pojęciowy jedynie stosowne w refleksji nad jego filmami. I jak demonstruje zapoznanie się z opublikowaną dotąd „bressonologią”, strategia ta okazała się wysoce skuteczna – nawet najlepszym egzegetom jego twórczości trudno wyzwolić się z pułapki, jaką zakładają dla ich analiz kategorie „modela” czy rozróżnienie między artystycznie bezwartościowym „kinem” znajdującym się w niewoli teatru a jego własnym „kinematografem”, stanowiącym nie tylko ukoronowanie, ale też jedyną prawdziwą poznawczo i artystycznie wartościową postać sztuki filmowej.

Colin Burnett, komentując ten wywiad, tytułuje jeden z akapitów *An Auteur avant la lettre* i sugeruje antycypowanie w nim rozslawionej przez zespół „Cahiers du cinéma” *politique des auteurs*; nie przypadkiem chyba Bresson jest jednym z najmocniej lansowanych „autorów” na łamach francuskiego periodyku. Jak sądzę, ujawnia się tu jednak przede wszystkim „Bresson *avant la lettre*”: artysta totalny, precyzyjny wizjoner planujący z góry najdrobniejsze elementy filmowej formy oraz apodyktyczny perfekcjonista bezwzględnie kontrolujący wszystkie aspekty i fazy produkcji. Jak wynika z tego i dalszych fragmentów wywiadu, szczególnie istotne są dla niego własne scenariusze, preferowanie pleneru nad pracę w atelier, minimalizm scenerii (*potrzebują tylko nieba, muru i drzewa*), konsekwencja w stosowaniu pewnych metod i środków, bo z tego rodzi się *poezja*, oczekiwanie od aktorów (jeszcze nie posługiwał się słowem „model”) nie gry, a jedynie *reagowania*, a to dlatego, że niespecjalnie interesuje go fabuła, gdzie aktorzy musieliby kogoś/coś odgrywać. Burnett wskazuje, że w predylekcji do realnej scenerii, w ubóstwie środków, spójnej *metodzie* i technice pracy z aktorami, wydobywającej ich *reakcje*, a nie *kreację postaci*, które ta wypowiedź ujawnia, widać, iż już w momencie powstania *Affaires publiques* Bresson to był ten sam samoświadomy autor i wielki stylista³³, którego znamy z późniejszych arcydzieł, choć jego debiut wydaje się tak do nich niepodobny i w porównaniu z nimi – tak „niepoważny”.

Mimo że debiut Bressona został przez właściciela spółki Films Pierre Mathieu na pół wieku zagrzebany w zakamarkach filmoteki jako *Béby inauguré*, to jednak miał on swą premierę w epoce – rzecz jasna w należącej do Arc-Films „firmowym” kinie Raspail 216. Doczekał się zresztą dwóch recenzji.

Pierwszą z nich napisał Paul Gilson, a ukazała się ona w tym samym numerze magazynu „Pour Vous” co jego wywiad z Bressonem, będąc niejako wywiadu tego dopełnieniem. Autor odnotowuje, że film jest komedią antropomorfizującą przedmioty: *Od początku do końca przedmioty grają dużą rolę w udaremnianiu tego, czego żądają od nich ludzie. Posąg głowy państwa ziewa, uniemożliwiając kanclerzowi Krogandii przemowę; dom-atrapa, skazany na podpalenie przez strażaków, ucieka od nich, gdy zbliżają się, by za wszelką cenę podłożyć pod nim ogień; wodowany statek woli raczej zatonąć, niż otrzymać chrzest szampanem (...) „Affaires publiques” pozwalają nam uczestniczyć w tym buncie przedmiotów. Można pogratulować Robertowi Bressonowi jego starań – dzięki niemu zbanalizowane powiedzenie, iż „rzeczy toczą się »swoim tokiem«”, zyskuje ostatecznie nowy sens³⁴.*

Ten wskazany przez Gilsona „bunt rzeczy” wbrew ich przeznaczeniu i funkcjom jest oczywiście proweniencji awangardowej. Wydaje się, że inspiracją dla

Bressona mogły być trzy perełki filmowego dadaizmu: *Antrakt* (1924) René Claira, *Balet mechaniczny* (*Ballet mécanique*, 1924) Fernanda Légera i Dudleya Murphy'ego, a zwłaszcza *Upiór przedpołudniowy* (*Vormittagspuk*, 1928) Hansa Richtera. To przede wszystkim w tym ostatnim filmie obiekty „buntują się” przeciw ich normalnemu zastosowaniu: kubki roztrzaskują się i w ruchu odwróconym składają, melonik „żyje własnym życiem” i płynie w powietrzu, a głowa mężczyzny, umieszczona na tle tarczy strzelniczej jako cel, odrywa się od tułowia i ucieka. Wydaje się, że film Richtera mógł też zainspirować Bressona aluzjami do państwa totalitarnego, choć tu akurat źródeł inspiracji można by doszukać się też w *Ostatnim miliarderze* (1934) Claira – filmie, który powstawał równocześnie z *Affaires publiques*, ale o którym było głośno przed premierą i o którego fabule oraz estetyce politycznej groteski Bresson nie mógł nic nie wiedzieć.

Autorem drugiej recenzji jest Roger Leenhardt. Opublikowana w magazynie „Esprit”, podobnie jak „Pour Vous” przeznaczonym dla kręgów intelektualnych, rozpatrywała *Sprawy państwowe* w kontekście burleski filmowej, bo do takiego gatunku zakwalifikował ją autor. Leenhardt krytykuje film za *niezdecydowany punkt widzenia*, z którego patrzymy na świat przedstawiony, nienaturalne aktorstwo, które pozostawia widzów obojętnymi, oraz za dialog, *który wymyślono chyba niezależnie od efektów wizualnych*. Ale mimo wszystko recenzentowi film się podoba i zestawia go z filmami Chaplina, które *przekraczają granice ras i klas* przez użycie *uniwersalnego języka*. Choć film ten jest hermetyczny, to bynajmniej nie jest nieudany; *ośmiela się* być serio i odnosi sukces swymi prowokacjami³⁵.

Czołówka

W analizie czy opisie „filmów fikcji” (a *Sprawy państwowe* z pewnością, choć też „mimo wszystko”, należą do tej kategorii) na ogół nie poświęca się miejsca czołówkom jako elementowi ekstradiegetycznemu, czyli znajdującemu się poza światem przedstawionym filmu, chyba że czołówka zwraca uwagę swą odmienną czy atrakcyjną formą (np. animacją albo grafiką napisów), przebojowym podkładem muzycznym, jej „wplątaniem” w diegezę czy faktem, że stanowi swego rodzaju komentarz instancji narracyjnej do świata przedstawionego – przypadkiem kumulacji wszystkich tych aspektów są np. czołówki do popularnej serii kryminalnych komedii *Różowa Pantera*. Nic takiego nie ma miejsca w czołówce Bressonowskiego debiutu. Brak w niej jakichkolwiek fajerwerków formalnych, jest jednoznacznie ekstradiegetyczna, a neutralne graficznie napisy pełnią po prostu funkcję informacji o twórcach i obsadzie. Warto jednak przyjrzeć się tym informacjom.

Pierwsze dwie plansze informują nas: *ARC-FILMS présente / UN FILM DE ROBERT BRESSION*. Na kolejnej planszy wymienieni są członkowie ekipy twórczej. Na szczycie wykazu znajduje się informacja: *SCENARIO ET MISE-EN-SCÈNE DE ROBERT BRESSION*. Dopiero potem następuje wyszczególnienie kolejnych członków ekipy (wśród nich nie ma kompozytora, jest za to autor zdjęć, Toporkoff). Kolejna plansza wymienia obsadę aktorską, wskazując: *Le Chancelier – Le clown Béby, La Princesse – Andrée Servilanges*. Dalio jest wymieniony jako odtwórca trzech postaci: sprawozdawcy w studiu radiowym (*le speaker*), rzeźbiarza (*le sculpteur*) i kapitana strażaków (*le capitain de pompiers*).

Jest to ewidentny błąd tej czołówki, gdyż gra on także czwartą rolę, admirała. Kolejna, ostatnia już plansza czołówki informuje nas kapitalikami i dużą czcionką: *MUSIQUE DE JEAN WIÉNER*.

Zwraca uwagę dwukrotne wyeksponowanie Bressona: jako autora filmu (*un film de Robert Bresson*) oraz w podwójnej funkcji scenarzysty i *metteur-en-scène*. W kontekście jego wywiadu dla „Pour Vous” oraz jego autoprezentacji jako samoświadomego autora to wyeksponowanie tłumaczy się samo przez się, choć przecież „autor” nikomu jeszcze nie był znany, a sam film – jako niepełnometrażowy i skazany na funkcjonowanie poza normalnym obiegiem kinowym – był poniekąd „drugorzędny”. Wymowny wydaje się też błąd w wypadku Dalia. Aktor ten, w historii kina pamiętny przede wszystkim z ról w dwóch arcydziełach Jeana Renoira (Rosenthal w *Towarzyszach broni* /1937/, markiz w *Regule gry* /1939/), w momencie realizacji *Affaires publiques* nie miał jeszcze późniejszej renomy. Ale niewymienienie jego czwartej roli w filmie, admirała (zresztą ważniejszej i bardziej rozbudowanej niż np. rzeźbiarza), jest nie tylko błędem – jest nietaktem wobec Dalia i symptomem późniejszego umniejszania czy wręcz negowania przez Bressona udziału w filmie aktorów zawodowych. Nie dziwi za to niemal takie samo jak Bressona wyeksponowanie w czołówce kompozytora – Jean Wiéner jako właściciel kina „firmowego” był faktycznie dla Arc-Films kluczową figurą. Muzyka pełni zresztą istotnie bardzo ważną funkcję estetyczną i dramaturgiczną w debiucie Bressona, będąc nie mniej ważną domeną niż pozostające w jego gestii scenariusz i *mise-en-scène*. Dziarska, marszowa, patetyczna i zarazem ironiczna muzyka Wiénera towarzyszy wszystkim planszom czołówki, wprowadzając z góry w podniosło-ironiczną, groteskową tonację filmu.

Sprawy państwowe, czyli widzialność (i słyszalność) obcowania człowieka z materią

Filmy fabularne rozpoczynają się bardzo często od sekwencji ekspozycyjno-informacyjnych, które kreują w jakimś syntetycznym skrócie (w sekwencji montażowej) lub przez ukazanie „zdarzenia inicjującego” jakiś „wyjściowy stan rzeczy” w świecie przedstawionym. Debiut Bressona niby przystaje do tego wzorca, jednak tak naprawdę jest jego – by użyć aż nazbyt często stosowanego dziś w humanistyce słowa – dekonstrukcją: konstruowaniem wyobrażonego stanu rzeczy w jakiejś wyobrażonej czasoprzestrzeni i niemal jednoczesnym (niemal, bo z lekkim poślizgiem czasowym) niszczeniem tego konstruktów. Widza musi to dezorientować, ale jednocześnie tworzy gagi, być może mało śmieszne w bezpośrednim odbiorze, bo „niecelebrowane” w narracji i niemal na krawędzi percepcji. Jako gagi są one rozpoznawane dopiero po analitycznej refleksji i dopiero wtedy, *réflexion faite*, odsłaniają zawarty w nich niemały potencjał humoru.

Przyjrzyjmy się pierwszym jedenastu ujęciom filmu.

1. Plansza z napisem: *En République de CROGANDIE* (typowy dla kina niemego, ale nierzadki też w dźwiękowym sposób wprowadzenia w świat filmu; od razu definiuje on widzowi status diegezy jako świata fantastycznego, skoro Republika Krogandii nie istnieje w świecie rzeczywistym).

2. Neoklasyczny fronton potężnego gmachu z napisem: *CROGANDIE POSTE NATIONAL TSF* (kontekstowo plan ten ma charakter lokalizująco-ustanawiający,



Źródło: <http://hawkmenblues.blogspot.com/2012/12/les-affaires-publiques-robert-bresson.html>



pokazując zewnątrz gmachu, w którym znajduje się miejsce akcji następnego ujęcia: studio państwowego radia).

3. Studio radiowe: na pierwszym planie sprawozdawca, ze słuchawkami na uszach, z emfazą i podnieceniem przeprowadza transmisję z jakiegoś publicznego wydarzenia ekscytującego zbiorowość Krogandii. Trudno powiedzieć, czy to mecz czy jakieś państwowe ceremonie – spiker-jąkała nie jest w stanie wymówić pełnego zdania, ale zacinając się, powtarza słowa „gol” i „national”. W drugim planie kadru widzimy śpiewającą do mikrofonu otyłą śpiewaczkę – nie słyszymy jej, bo od sprawozdawcy (i widza) oddziela ją dźwiękoszczelna szyba.

4-6. Ujęcia te pokazują osoby zasłuchane w transmisję przy swych radioodbiornikach: parę małżeńską (4), brodatego mężczyznę w łóżku (5), dziewczynkę w ogrodzie (6). Można założyć, że synekdochicznie reprezentują one ogół „publiczności Krogandii” słuchającej transmisji.

7. Jak 3: sprawozdawca podczas transmisji ze śpiewaczką w tle. Ujęcia 3-7 łączy ciągłość ścieżki dźwiękowej.

8. Półzbliżenie: wysokiej rangi wojskowy i dygnitarz w cylindrze (wkrótce zidentyfikujemy go jako kanclerza Krogandii) są obsypywani konfetti – dygnitarz kłania się na lewo i prawo jakby wiwatującym tłumom, które słyszymy w ścieżce dźwiękowej. Mamy poczucie, jakby były to wydarzenia transmitowane przez radio.

9. Ujęcie w planie ogólnym, odsłaniającym kontekst poprzedniego: kanclerz i wojskowy znajdują się w samochodzie. Nie wiwatują im tłumy – głos wiwatów pochodzi z gramofonu, a deszczem konfetti obsypują kanclerza sponad jego głowy dwaj jego ludzie, usytuowani z tyłu samochodu, za dygnitarskimi siedzeniami.

10. Zbliżenie gramofonu – „ludzie od konfetti” wyłączają go, a zatrzymująca się płyta przestaje emitować głosy wiwatów tłumów i podnieconego komentatora.

11. Plan ogólny. Samochód kanclerza pędzi gdzieś w dal już bez dalszych „celebracji”.

Poczucie spójnej czasoprzestrzeni, budowanej niczym w „normalnej” sekwencji ekspozycyjnej w ujęciach 1-7, w ujęciach 9 i 10 załamuje się, czy raczej zostaje „zdestruowane”: po konstrukcji następuje destrukcja. Jeżeli „transmisja”, której spójny obraz budowały ujęcia spikera radiowego i zasłuchanych słuchaczy, jest przekazywana także z płyty gramofonu, którą można wyłączyć, to fizykalna spójność diegezy przez ontyczną sprzeczność dźwięku i obrazu rozpada się. A to przenosi uwagę odbiorcy z płaszczyzny fikcji na płaszczyznę metadiegetyczną i uzmysławia mu dobitnie „niewiarygodność” zarówno montażu, jak i dźwięku jako sposobów przedstawiania rzeczywistości w filmie. Szczególnie istotne wydaje się tu zakwestionowanie wiarygodności ścieżki dźwiękowej – pamiętajmy, że *Affaires publiques* to film powstały niedługo po przełomie dźwiękowym, a Bresson obracał się wcześniej w kręgach artystycznych niekoniecznie entuzjastycznych wobec wprowadzenia dźwięku do kina. Wyjątkowe stylistycznie rozwiązania asynchronizmu obrazu i dźwięku będą zresztą znakiem rozpoznawczym całej jego późniejszej twórczości. Ale „dekonstrukcja” montażu ujęć jest równie mocna – ujęcie 9 zupełnie falsyfikuje odczytywany przez nas bez jego kontekstu sens ujęcia 8, niwecząc „kognitywną mapę” czasoprzestrzeni diegetycznej: spodziewany ogrom jakiegoś placu czy stadionu został sprowadzony do tylnego siedzenia samochodu, a wiwatujące tłumy – do dwóch panów „na służbie”, odpowiednio „zadaniowanych”. Gag metadiegetyczny jest jednak cały czas gagiem także na poziomie zda-

rzeń fabularnych, rodzącym niebłahe w istocie pytanie: jeżeli kanclerzowi Krogandii trzeba aż takiego „umajenia”, by doznawał oznak uwielbienia tłumów, to czy nie jest on autorytarnym satrapą, a Krogandia – państwem totalitarnym? I jakie właściwie „publiczne wydarzenie” transmitował sprawozdawca radiowy zasłuchanej publiczności?

Opisana ekspozycja kończy się roletką – „zmazywany” obraz z Krogandii zostaje zastąpiony planem aeroplanu, do którego wsiada młoda kobieta. Ekspozycyjny napis sygnalizuje nam, że przenieśliśmy się do Królestwa Miremii (*Au Royaume de Miremie*). List widziany dwa ujęcia później w zbliżeniu, wręczony przez pilotkę żegnającemu ją oficjelowi, a następnie przekazany mężczyźnie w mundurze, wyjaśnia nam sytuację fabularną – pilotka to księżniczka, córka króla Miremii, szaleńczo zakochana w kanclerzu Krogandii. Postanawia uciec do sąsiedniego państwa, by połączyć się z ukochanym, o czym informuje ojca w liście. Król wyrusza konno w pościg za uciekającą samolotem córką (samo w sobie jest to dość niedorzeczne), a „dziarska”, „przygodowa” muzyka nadaje tej krótkiej sekwencji „sensacyjną” aurę. Mogłoby się wydawać, że od tego momentu po „zdarzeniu inicjującym” (ucieczka księżniczki) rozpocznie się wreszcie jakaś wyrazista akcja fabularna; sugerował to zresztą typowy dla sensacyjnej akcji – przynajmniej od czasów Griffitha – montaż symultaniczny (na przemian obrazy ucieczki i pościgu). Jednak „akcja” zaraz przeniesie się na powrót do Krogandii, gdzie poczynania księżniczki i króla, właściwie jedynych aktantów generujących jakąś dalekosiężną akcję, „rozplyną się” gdzieś na marginesie trzech celebrowanych ceremonii z udziałem kanclerza Krogandii. Warto jednak zwrócić uwagę na rolę listu księżniczki – w oczywisty sposób pełni on w filmie przede wszystkim funkcję informacyjną, ale zwiastując ukazaniem w zbliżeniu słowem pisanym przedstawione skrótkowo i eliptycznie w kadrach filmu działania księżniczki, na planie metadiegetycznym zapowiada mimochodem „redundantny” styl dublowania się informacji werbalnych i wizualnych, z którego zasłyną późniejsze dzieła Bressona (*Dziennik wiejskiego proboszcza*, *Kieszonkowiec*).

Pierwszą z trzech ceremonii jest odsłonięcie pomnika kanclerza. Podekscytowany autor monumentu wita głowę państwa, a przebitka ukazuje nam grającą podczas wydarzenia orkiestrę. Muzyka jest „podniosło-groteskowa”, a muzycanci grają w... podkoszulkach, choć oficjele są w surdutach i cylindrach. Od tego momentu zaczynamy mieć pewność, że zarysowana w ekspozycji „niekompatybilność elementów” (zarówno na poziomie tego, co przedstawione, jak i rozwiązań wyrazowych) jest permanentną zasadą filmu, rodzącą gagi na poziomie tak wewnątrz-, jak i metadiegetycznym. Mistrz ceremonii wydaje zatem nauczycielce polecenie, by pensjonarki w szkolnych sukienkach-mundurkach odśpiewały hymn. Dziewczęta intonują go, ale nagle muzyka „przyspiesza” i zaczynają tańczyć kankana niczym jakiś nowoczesny *chorus line* z filmu Busby’ego Berkeleya czy trupa w rodzaju sławetnych Tiller Girls. W finalnym akcencie prowokującego erotycznie tańca „zadzierają kiecki”, odsłaniając majtki i wystawiając pupy ku nobliwej publiczności, po czym, jakby zawstyżone swym „figlem”, rozbiegają się w popłochu. Frywolność i niewątpliwa perwersyjność tej sceny oraz jej skadrowanie sugerują jeszcze jedno, może bardziej bezpośrednie jej źródło: bardzo przypomina ona sekwencję *girls* tańczących podczas karnawału ulicznego w *À propos Nicei* (*À propos de Nice*, 1929) Jeana Vigo.



Nauczycielka przekazuje jednej z „pensjonarek” bukiet do wręczenia kanclerzowi. Dziewczyna podchodzi do głowy państwa w radosnych podskokach, recytując wierszyk; maszynistka zapisuje jego tekst, prawdopodobnie przekazywany dalej na dalekopis. Krzesło kanclerza sąsiaduje z maszyną do pisania, która przytrzymuje połą jego surduta. Próbując się uwolnić, kanclerz potyka się i nadeptuje na tren sukni damy obok, „odjeżdża” na owym trenie, oddalając się od pensjonarki z kwiatami. W końcu udaje się jej dojść do dygnitarza, a ten ją zdecydowanie zbyt czule i zbyt długo obejmuje (skonsternowana orkiestra po wahaniu przerywa muzykę). W czułym uścisku okazały bukiet został zgnieciony – zdegustowany kanclerz odrzuca jego szczątki na szufelkę (zbliżenie), którą nadstawił zjawiający się nie wiadomo skąd sprzątacze. Gag z szufelką i pozostałością bukietu znów ewokuje bardzo podobne obrazy z *À propos Nicei* – film Vigo jawi się coraz bardziej jako jedna z inspiracji Bressonowskiego debiutu.

Po krótkiej przebitce z aeroplanem księżniczki, mijającym słup graniczny między Miremią a Krogandią, powracamy do ceremonii z monumentem. Jego odsłonięcie nawiązuje ikonicznie z kolei do innej pamiętnej sceny ze stosunkowo niedawnego przeboju kina światowego – inauguracji pomnika Postępu i Dobrobytu w Chaplinowskich *Światach wielkiego miasta* (*City Lights*, 1931). W filmie Bressona zasłona kryjąca monument nie opada jednak, by go odsłonić, ale zostaje „wchłonięta” czy też „wessana” przez rozwarłe usta kamiennej figury ziewającego kanclerza w cylindrze (tak bowiem głowę państwa przedstawia odsłaniany pomnik). Kanclerz wspina się na cokół pomnika, by wygłosić przemówienie, ale nie jest w stanie wypowiedzieć ani słowa. Ujrawszy swą kamienną podobiznę, paradoksalnie, naśladuje jej pozę, ziewając i wyciągając do góry rękę. Ziewanie zaczyna udzielać się publiczności zgromadzonej na ceremonii. Następująca teraz sekwencja montażowa ukazuje katastrofalne skutki „czaru” rzuconego przez pomnik. Po prawdziwej epidemii ziewania cała Krogandia zasypia, co obrazują ujęcia śpiących ludzi: kanclerza, zgromadzonych na uroczystości, sprawozdawcy i śpiewaczki w studio radiowym oraz osób reprezentujących w ekspozycji „ogół społeczeństwa” (pary małżeńskiej, brodatego mężczyzny, dziewczynki). Sen ogarnia też księżniczkę Miremii, której aeroplan spada pionowo na ziemię. Katastrofa jednak nie zabija naszej pilotki, ale ją „cuci”. Po wydobyciu się z dymiącego samolotu księżniczka odkrywa, że cały świat jest pogrążony we śnie. Dotarwszy na miejsce ceremonii, księżniczka wydobywa ze szczeliny ust posągu wessaną zasłonę, a czyn ten okazuje się „odczarowaniem” świata, który zniecka budzi się, niepomny, co się wydarzyło.

Historia znieruchomienia Krogandyjczyków we śnie i ich „odczarowania” przez księżniczkę ewidentnie nawiązuje do pierwszego fabularnego filmu René Claira *Paryż śpi* (*Paris qui dort*, 1924), w którym pewien wynalazca unieruchomił w zastygłych pozach mieszkańców francuskiej stolicy działaniem swego „niewidzialnego promienia”. Jego działaniu nie uległo kilka osób, które znalazły się poza jego zasięgiem – ktoś był akurat na szczycie wieży Eiffla, inni podróżowali samolotem. „Ocaleni” wędrują przez znieruchomiałe miasto, a ta ich wędrowka, fascynująco kontrastując ruch (ich własny) i bezruch (Paryża i paryżan), dobitnie unaocznia ontologię kina jako dziedziny ruchomych obrazów, *moving pictures*. Oczywiście, w filmie Claira „wędrowcy” także odczarowują uśpiony Paryż, a przebudzenie jest pretekstem do prezentacji fascynujących chwytów filmowych, jak

odblokowanie stopklatek czy motoryczne ożywienie znieruchomiałych aktorów. W filmie Bressona księżniczka podobnie wędruje przez uśpiony kraj, ale jej wędrowni i refleksja widza nad statusem kina są bogatsze o wymiar w niemy filmie Claira nieobecny: o dźwięk. Księżniczka podczas swej wędrowni nawołuje, ale odpowiada jej tylko cisza; gdy wyjęciem z ust posągu zasłony niweczy rzucony „czar”, świat nagle odzyskuje pełnię dźwięków, rozbrzmiewając zwłaszcza głosami przebudzonych ludzi.

Sukces księżniczki jest połowiczny – kanclerza odciąga gdzieś jego szofer, tłum podąża za kanclerzem, a ona sama, za późno zauważywszy zniknięcie ukochanego, biegnie z kolei za tłumem. Tłum ten, o czym niedługo się dowiemy, spieszy na kolejną państwową uroczystość. Tabliczka o charakterze napisu ekspozycyjnego (*CASERNE POMPIERS*) przenosi nas na miejsce owej drugiej ceremonii – do jednostki strażackiej. Tam kapitan strażaków musztuje ich oddział. Na „spocznij” musztrowani rozkładają się na rozstawionych za ich plecami leżakach, na „baczność” – niechętnie – się podnoszą. Kapitan z emfazą rozkazuje strażakom wiernie go naśladować, ale na „baczność” tak zamasyżycie stuka obcasami, że jedną nogą podcina drugą i upada. Po tej konfuzji biegnie do bramy, by powitać przybyłego akurat kanclerza (w ścieżce dźwiękowej „groteskowo-uroczysta” muzyka). Gdy kapitan uniżenie kłania się dostojnemu gościowi, jego uniesiona do góry szpada wbija się w stojącą za nim damę. Kanclerz paraduje przed szpalerem strażaków. Jednego z nich wita słowami: *Mon pompier*. Strażak odpowiada: *Mon general*. Kapitan koryguje podwładnego: *Mon chancelier*. Strażak jednak wie swoje i powtarza: *Mon general*. Zniecierpliwiony kanclerz przechodzi do następnego strażaka, ale ten, uwięziony w masce gazowej, też budzi jego irytację. Kolejny w szpalerze jest czaronosóry strażak połykający ogień. *C'est intéressant* – komentuje zaintrygowany dostojnik. Przebitka ukazuje nam ukrytą w krzakach orkiestrę, o tym samym składzie, co podczas poprzedniej ceremonii, ale tym razem w strażackich mundurach. I znów przygrywiają „dziarsko” i „uroczyście”, choć – znowu – granie to wydaje się raczej parodią ceremonialnej muzyki.

Jednym z punktów ceremonii w jednostce strażackiej jest dokonywane przez kanclerza odznaczenie kapitana strażaków orderem. Komedię w tym punkcie rozpoczyna niemożność wymiany rytualnego pocałunku między odznaczającym i odznaczanym – bliskość ich twarzy utrudniają rondo kanclerskiego cylindra i daszek hełmu strażackiego (Bressona mógł tu zainspirować trochę podobny gag z filmu René Claira *Słomkowy kapelus* /*Un chapeau de paille d'Italie*, 1928/, kiedy widzimy pocałunki witających się weselnym gości od góry, przez stykanie się i odrzucanie rondami ich kapeluszy). By kanclerz mógł umieścić na piersi kapitana order, szofer kanclerza unosi do góry długą brodę odznaczanego. Ale gdy ta opada z powrotem, orderu nie widać, co ze smutkiem konstatuje kapitan. Szofer przycina z jednej strony brodę strażaka – tak odsłonięty order, mimo fryzjerskiej asymetrii, wywołuje na twarzy odznaczanego uśmiech zadowolenia.

Tymczasem niepostrzeżenie przez uchyloną bramę na uroczystość wkrada się księżniczka. Strażacy zaś, po sygnale do rozpoczęcia ćwiczeń, zaczynają... tańczyć menueta, który znienacka przechodzi w skoczną gigę. Jednak muzyka z powrotem zwalnia i wracają do menueta. Kapitan, z obciętą brodą i orderem na piersi, wręcza kanclerzowi pochodnię, by uroczyście podpalił dekoracje do strażackich popisów. Kanclerz próbuje podpalić stos przed domem-atrapą przeznaczonym na pokazy,

jednak muzycy z orkiestry tak głośno zadęli w trąby, że po tej „fali uderzeniowej” skazana na zagładę dekoracja odjeżdża od stosu, jakby chcąc uniknąć ognia. Kanclerz z oddziałem strażaków goni „uciekający” dom. Strażacy zostawiają zdezorientowanego dygnitarza samemu sobie, a tymczasem muzyk z orkiestry „wabi” niesformą dekorację grą na flecie, niczym Szczurołap z Hameln dzieci, i atrapa wraca na miejsce. Kanclerz jednak nadal nie może jej podpalić, bo czarnoskóry polykacz ognia zniemacka dorywa się do pochodni i pochłania jej płomień.

Wojskowy z asysty kanclerza odkrywa w tym czasie królewskie insygnia na bagażu księżniczki i wśród publiczności rozchodzi się wieść o jej tożsamości. O obecności dziedziczki tronu sąsiedniego państwa wojskowy informuje kanclerza, a ten pada z wrażenia (miłość pary jest, jak się zdaje, wzajemna). Krótka przebitka po roletce pokazuje „akcję symultaniczną”: króla Miremii mijającego konno słupy graniczne. A kanclerzowi ceremonialne czynności uniemożliwia dama, wskazująca mu obecną na widowni księżniczkę. Zaabsorbowany przez nią, nie zauważa, że poły jego surduta zajęły się ogniem. Kanclerz wchodzi na trybunę, by wygłosić przemówienie, ale zaplanowana tyrada o zapewnianym przez strażaków bezpieczeństwie i ratunku dla pogorzalców niepostrzeżenie zmienia się w jego własne wołanie o pomoc, gdy już zorientuje się, że na zajętej ogniem wysokiej trybunie ma odciętą drogę ucieczki (pomiędzy błagalnymi okrzykami, branyymi zresztą przez publiczność za ekspresywność tyrady na cześć strażaków, zdąży jednak z odpowiednią miną zapozować do okolicznościowej fotografii). Jego wołanie staje się w końcu zupełnie rozpaczliwe, a on sam jawi się na ogarniętej płomieniami trybunie jak jakaś groteskowa Joanna d’Arc (sic!). Ostatecznie strażacy przychodzą mu z pomocą, obficie polewając strumieniem płonąca konstrukcję i jego samego, przy czym strażak trzymający wąż sikawki sadystycznie się śmieje. Uratowany, ale przemoczony kanclerz zostaje otoczony przez publiczność ceremonii.

Jeszcze jedna przebitka z galopem króla „za córką” oddziela opisaną właśnie „uroczystość w jednostce strażackiej” od następnej sekwencji, usytuowanej w stoczni, gdzie *clou* programu ma być wodowanie statku. Aby dokonać tego obrzędu, uczestnicy ceremonii muszą wspiąć się na bardzo, ale to bardzo wysoką platformę po długiej i niewyglądającej zbyt solidnie drabinie. Kanclerzowi jakoś udaje się wdrapać, ale gdy odpadają szczeble, jedna z dam, dramatycznie zawieszona na wysokościach, wystawia na publiczną ekspozycję falbanki i koronki spodu swej sukni, co jest dość groteskowe. Dama musi ześliznąć się w dół. Ostatecznie jednak uczestnicy ceremonii (admirał, księżniczka, damy) dołączają do kanclerza na platformie, co tłum z dołu nagradza brawami. W przebitce z akcją symultaniczną król zsiada z konia. Admirał podaje księżniczce butelkę szampana – ta, puszczona, nie rozbiwszy się o burtę statku, odbija się od niej i wraca do „chrzestnej”. Za drugą, trzecią i czwartą próbą dzieje się tak samo. Zrozpaczony admirał płacze, tłum na dole jest skonsternowany. Następuje zmiana „chrzestnej”, ale matrona, której wyznaczono tę rolę, zostaje „znokautowana” powracającą od burty, niestłuczoną butelką. Marynarze na wodowanym statku, patrząc przez iluminator, śmieją się. Po rozmachu kanclerza, który przejmuje zadanie ochrzczenia statku w swe ręce, rozhuśtana przez niego butelka trafia w głowę złośliwego marynarza w iluminatorze. Tymczasem król Miremii, który wreszcie „dogonił” córkę, wspina się na platformę, gdzie wszyscy uniżenie go witają. A złośliwy marynarz dokonuje odwetu – odrzucona przezeń butelka trafia w głowę króla, który pada

nieprzytomny. Cucony przez córkę monarcha dowiaduje się o feralnej butelce. Doradca króla sugeruje mu wypowiedzenie wojny. Król wyraża na to zgodę złowieszczy *Si*.

W akompaniamencie militarnych fanfar na miejsce uroczystości zostaje wtozione działo. Jego wciąganie w górę powoduje niebezpieczny przechył platformy i niemal doprowadza do upadku zgromadzonych z wysokości (absurdalna i trochę apokaliptyczna „komedia z dreszczykiem”). Jednak kanclerz po słowach *Je vous aime*, wypowiedzianych przez obejmującą go księżniczkę, „cudownie” nabiera mocy i sam wciąga działo na platformę. Orkiestra z łodzi „triumfalnie” przygrywa. Kanclerz umieszcza *casus belli*, czyli nieszczęsną butelkę szampana, w lufie, król odpala działo, a „pocisk” robi dziurę w burcie statku. Dziurawy statek zjeżdża po pochylni. Tłum wiwatuje, wiwatują też księżniczka i kanclerz, szczęśliwi w swych objęciach. Statek pogrąża się w morzu, a wiwatujący tłum otacza księżniczkę i kanclerza jadących białym kabrioletem.

Ciągłość dźwięku (głosy wiwatującego tłumu) przenosi nas do znanego z prologu studia radiowego. Tym razem to chyba właśnie „ceremonię w stocznii” z jej miłosnym finałem transmitował sprawozdawca. W każdym razie do takiego wniosku skłaniają widza konwencje narracji filmowej. Jednak wcześniejsze ich podważenie w scenie z gramofonem w samochodzie kanclerza neguje oczywistość tego montażu na dźwięku – raz podważona relacja między obrazem a źródłem dźwięku w kinie ostatecznie utraciła swą wiarygodność. Świat swej debiutanckiej komedii Bresson zamyka metadiegetycznym gagiem, jeszcze raz ewokującym status dźwięku – szofer kanclerza, który wdarł się do studia, tłucze dźwiękoszczelną szybę oddzielającą sprawozdawcę i widzów od postawnej śpiewaczki. Jej ciągły, nieznośnie wysoki, wierzący uszy głos jest elementem na tyle drażniącym naszą percepcję, że właściwie z ulgą opuszczamy świat Krogandii i jej państwowych ceremonii.

Ćwiczenie stylistyczne

Sprawy państwowe, długo nieobecne z oczywistych powodów w literaturze „bressonologicznej”, także po wydobyciu na świat z archiwalnej otchłani, niespecjalnie przyciągają uwagę filmoznawców i krytyków. W dwóch kolejnych wydaniach najobszerniejszej jak dotąd antologii tekstów o Bressonie pod redakcją Jamesa Quandta znajdują się poświęcone temu filmowi krótkie artykuły o charakterze raczej informacyjno-opisowym niż krytyczno-analitycznym, autorstwa Williama Johnsona ³⁶ i Jonathana Rosenbauma ³⁷. Za to Colin Burnett w swej pionierskiej monografii, idącej trochę pod prąd dotychczasowej „bressonologii”, obszernie opisuje historyczny kontekst powstania filmu ³⁸; z jego nieocenionych ustaleń faktograficznych korzystałem w niniejszym tekście.

Ten brak zainteresowania debiutem tak w końcu wybitnego twórcy nie dziwi o tyle, że – po pierwsze – film jest dostępny jedynie na marnej, nieodnowionej kopii, właściwie na krawędzi czytelności obrazu, z której formalnej urody filmu można się raczej domyślić, niż w pełni ją odczuć, i po drugie – jest to film tak odmienny od pozostałej twórczości Bressona, tak – w porównaniu z nią – „niepoważny” i „błahy”, iż nie wydaje się wart wnikliwszej uwagi. Oczywiście, brak w nim typowej dla Bressona tonacji serio, może nawet – śmiertelnej powagi, cha-

rakteryzującej pozostałe jego dzieła. Brak też Bressonowskiej tematyki: problemów moralnych, relacji między dobrem i złem, winą i niewinnością, szczęściem i cierpieniem. Pamiętajmy jednak, że sam Bresson w swych *Notatkach o kinematografie* i licznych wywiadach będzie się odzegnawać od „tematyzowania” swoich filmów, zwracając uwagę przede wszystkim na kwestie formy i stylu. W tym zaś aspekcie *Sprawy państwowe* jawią się jako poligon doświadczalny później starannie wypracowanych rozwiązań wyrazowych, zwłaszcza w aspekcie kontrapunktu wizualno-dźwiękowego i efektów, które w swej znakomitej, intrygującej analizie *Pieniądza* Andrzej Zalewski nazwał *falami*, *rozbrzmiewaniem* i *wibracjami* materii³⁹. Czyż nie są bowiem efektem takich *fal* i *wibracji* problematyczne mosty dźwiękowe między ujęciami, a nawet odrębnymi scenami w *Sprawach państwowych*? Albo czy nie są nim „ucieczka” i „powrót na miejsce” domu-atrapy, niemożność ochrzczenia statku czy inne gagogenne „przesunięcia” i „poślizgi” w interakcjach człowieka z materią? Bo być może równie dobrze jak biskup Jansen, choć z innych powodów, na patrona twórczości francuskiego mistrza nadaje się Buster Keaton.

TOMASZ KŁYS

¹ Cyt. za: J. Rosenbaum, *Affaires publiques*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, wyd. 2, TIFF Cinémathèque, Toronto 2011, s. 227 (pierwodruk: *Bresson's „Affaires publiques”*, „Film Comment” 1999, nr 3 /35/).

² Mówi o tym sam Bresson w wywiadzie dla Vincenta Pinela *À propos de l'exhumation d'„Affaires publiques”*, „Cinémathèque Française”, czerwiec 1987. Korzystam z angielskiego przekładu wywiadu w tomie *Bresson on Bresson: Interviews 1943-1983*, red. M. Bresson, tłum. A. Moschovakis, New York Review Books, New York 2016, s. 3.

³ J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 227.

⁴ „Modele” nie mogli wcześniej zagrać w jakimkolwiek filmie ani też pojawić się później w filmach samego Bressona. Reżyser uczyni jednak wyjątek dla Jean-Claude'a Guilberta, który zagrawszy Arnolda w *Na los szczęścia*, *Baltazarze* (*Au hasard Balthazar*, 1966), pojawia się też jako Arsène w jego następnym filmie, *Mouchette* (1966).

⁵ P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1972. Książka była wielokrotnie wznawiana (sam korzystam z edycji Da Capo Press, New York 1988). Jej część poświęcona Bressonowi została przełożona z niewielkimi skrótami na język polski i opublikowana w monograficznym, poświęconym temu reżyserowi bloku miesięcznika „Film na Świecie”, wywierając decydujący wpływ na recepcję twórczości Bressona w na-

szym kraju. Zob. P. Schrader, *Styl i jego źródła*, tłum. M. Dehn, „Film na Świecie” 1976, nr 8 (216), s. 42-59.

⁶ Daniel Morgan w internetowej dyskusji, opublikowanej potem w antologii Quandta, zauważa, że Schrader, używając w tytule książki i w opisie stylu Bressona słowa *transcendental*, popełnił błąd, gdyż powinien posłużyć się słowem *transcendent*. Nie chodziło mu bowiem o warunki możliwości poznania przez podmiot w sensie Kantowskim, czyli o poznanie „transcendentalne”, lecz o ponadmaterialny, duchowy, metafizyczny, czyli „transcendentny” wymiar rzeczywistości (zob. *Robert Bresson: A Symposium*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, dz. cyt., s. 604). Zasadniczo zgadzam się z konstatacją Morgana, że użycie słowa *transcendental* jest nieadekwatne wobec tego, o co Schraderowi chodzi, ale myślę też, iż – paradoksalnie – określenie „styl transcendentalny” może być adekwatne, nawet w Kantowskim rozumieniu, jeśli uznać, że tematyką przynajmniej trzech arcydzieł Bressona z jego „klasycznego” okresu jest świat w perspektywie doznającego podmiotu. Myślę tu o filmach *Dziennik wiejskiego proboszcza*, *Ucieczka skazańca* i *Kieszonkowiec*.

⁷ Być może dlatego, że tak wpływowym filmoznawcą jak David Bordwell w swych bardzo popularnych i cenionych książkowych monografiach Ozu i Dreyera style japońskiego i duńskiego mistrza „sprowadził na ziemię”, eksponując w neoformalno-kognitywnym uję-

- ciu ich zakotwiczenie przede wszystkim w materialnej rzeczywistości. Zob. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1988; tenże, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1981. Filmom Bressona Bordwell nie poświęcił (jeszcze) samodzielnej książki, ale też już nie mało przyczynił się do „despiritualizacji” ich lektury, dokonując wnikliwej analizy formalnej trzech z nich: *Aniołów grzechu* (tenże, *The Exchange: Narration and Style in „Les Anges du péché”*, w: Robert Bresson, red. J. Quandt, dz. cyt., s. 233-251), *Kieszonkowca* (tenże, *Narracja parametryczna*, tłum. T. Kłys, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 6-45) i *Ucieczki skazańca* (tenże, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, wyd. 8., McGraw-Hill, New York 2008, s. 293-300).
- ⁸ J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 227.
- ⁹ *Million Dollar Legs* (1932) – absurdalna amerykańska komedia w reżyserii Edwarda F. Kline’a, rozgrywająca się w fikcyjnym i dość groteskowym państwie Klopstokia.
- ¹⁰ *Duck Soup* (1933, reż. Leo McCarey) – bodaj najślynniejsza z komedii braci Marx, rozgrywająca się w na pół totalitarnym państwie Freedonia, o krok od wojny z sąsiednią Sylvania. Trochę to przypomina świat filmu *Affaires publiques*, gdzie mamy do czynienia z fikcyjnymi państwami – Republiką Krogandii (Republique de Crogandie) i Królestwem Miremii (Royaume de Miremie).
- ¹¹ *Zéro de conduite* (1933).
- ¹² J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 227.
- ¹³ Zob. K. Thompson, D. Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, New York 1994, s. 86-87, 323. Jak piszą autorzy tej znakomitej i jednej z najnowocześniejszych metodologicznie historii filmu, we Francji w latach 30. XX w. 285 firm wyprodukowało tylko po jednym filmie, a tuziny z nich zdołało wyprodukować zaledwie po kilka. Nawet największy z producentów, Pathé-Natan, zrealizował w całej tej dekadzie 64 filmy – mniej więcej tyle, ile rocznie produkował Paramount (dz. cyt., s. 323).
- ¹⁴ F. Truffaut, *Une tendance du cinéma français*, „Cahiers du cinéma” 1954, nr 31 (polski przekład: *O pewnej tendencji francuskiego filmu*, tłum. T. Szczepański, „Film na Świecie” 1989, nr 1-2 (361-362), s. 25-38.
- ¹⁵ Nt. reklamowej spółki Aurenche’a zob.: C. Burnett, *The Invention of Robert Bresson: The Auteur and His Market*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2017, s. 37-39, 49.
- ¹⁶ Bresson poznał Penrose’a przez Maxa Ernsta, którego surrealistyczną „powieść-kolaż” w obrazach, zatytułowaną *Une semaine de bonté* (*Tydzień dobroci*, 1933-1934), Anglik sponsorował. Zob. C. Burnett, dz. cyt., s. 49.
- ¹⁷ C. Burnett, dz. cyt., s. 49-50.
- ¹⁸ Tamże, s. 50.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Tamże, s. 51.
- ²¹ Tamże, s. 57.
- ²² Tamże, s. 51.
- ²³ P. Gilson, „*Les Affaires publiques*”: *Film d’actualités imaginaires*, „Pour Vous” 1934, 30 sierpnia, s. 11. Zob. C. Burnett, dz. cyt., s. 51-53.
- ²⁴ C. Burnett, dz. cyt., s. 57.
- ²⁵ W postprodukcji Bresson sam nieznacznie skrócił wyjściowy materiał długości 1048 m do owych 1035 m. Zob. C. Burnett, dz. cyt., s. 62-63.
- ²⁶ Zob. debiutancki film Claira *Antrakt* (*Entr’acte*, 1924), uznawany za dadaistyczne arcydzieło. Współpracowała przy nim cała plejada wielkich artystów awangardy: Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Eric Satie, Georges Auric.
- ²⁷ C. Burnett, dz. cyt., s. 58.
- ²⁸ Tamże, s. 59.
- ²⁹ Por. *Bresson on Bresson...* dz. cyt., s. 3.
- ³⁰ Tamże, s. 3-4.
- ³¹ P. Gilson, dz. cyt., s. 11; cyt. za: C. Burnett, dz. cyt., s. 52.
- ³² A. Astruc, *Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*, „L’Écran Français” 1948, nr 144 (30 marca). Polski przekład: A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, tłum. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 62-67.
- ³³ C. Burnett, dz. cyt., s. 52-53.
- ³⁴ P. Gilson, dz. cyt., s. 11; cyt. za: C. Burnett, dz. cyt., s. 57.
- ³⁵ R. Leenhardt, *À propos de films burlesques*, „Esprit” 1934, nr 27 (grudzień), s. 497-499. Referuję za: J. Sloan, *Robert Bresson: A Guide to References and Resources*, G. K. Hall & Co., Boston 1983, s. 95.
- ³⁶ W. Johnson, *Affaires publiques*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, wyd. 1., TIFF Cinéma-thèque, Toronto 1998, s. 189-191 (pierwodruk: „Film Quarterly” 1997, nr 4 /50/, s. 35-36).
- ³⁷ Zob. przyp. 1.
- ³⁸ C. Burnett, dz. cyt., s. 48-59.
- ³⁹ A. Zalewski, *Duch maszyny: Robert Bresson*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 74, s. 65-67, 72-78.